Die Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke als zyklische Dichtung

Inaugural-Dissertation

verfaßt und

der Hohen Philosophischen Fakultät

der

Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Johanna von Freydorf

1937

Druckerei u. Verlag wissenschaftlicher Werke Konrad Triltsch, Würzburg

Referent: Professor Dr. R. Woerner.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Wesen des Orpheus: Singen und Sein.

„Die Sonette an Orpheus" nannte Rainer Maria Rilke die Folge von 55 Sonetten, die im Jahre 1923 erschienen sind. Sonst geben keine Überschriften genauere Auskunft über den Inhalt der Gedichte, wie wir es bei anderen Sonetten des Dichters finden. Und nur **eine** Gruppierung ist sichtbar gemacht, die in zwei Teile, von denen der erste 26, der zweite 29 der Gedichte umfaßt.

Wie der gemeinsame Titel sagt, wenden sich alle Sonette an Orpheus. Doch ein erstes Durchblättern des Buches zeigt, daß von Vielfältigem die Rede ist: von der alten Sage selbst, von Tänzerinnen und Nymphen, aber auch von Maschinen und Flugzeugen, von Gärten Blumen und Tieren, von Kindern, die spielen oder Äpfel essen, von Sarkophagen, von Spiegeln, von Richtern, von Brunnen und Aquädukten aus Rom. Und selten ist dabei Orpheus erwähnt, nicht oft wird er angeredet.

Ein Sonett aber (I, 20) ist ausdrücklich deshalb dem „Herrn", Orpheus, geweiht, weil es **Gleichnis** gäbe seines Sagenkreises. Und so ist auch die ganze Folge der Gedichte nicht nur als eine Sammlung von Liedern dem Gott des Gesanges gewidmet; daß sie alle, wenn auch zumeist mittelbar und ohne seinen Namen zu nennen von **seinem Wesen** sprechen, ihn rühmen, stellt sie in bedeutendere tiefere Beziehung zu ihm, und schließt sie zusammen zu einem gedanklich einheitlichen Ganzen.

Der beste Weg, den Gedankenkreis der Sonette zu umschreiben, ist wohl der, zunächst die wichtigsten Begriffe und Bilder in ihrem Wesen, in ihrer Bedeutung und in Bezug zueinander herauszustellen: „Orpheus", „Singen" und „Sein". — So kann man sich später, wenn der gedankliche Inhalt dem Aufbau des Werkes nach dargestellt werden soll, schon rascher mit einem wichtigen Teil der hier gesprochenen Sprache verständigen. Und man wird sich, da gerade jedes einzelne Sonett wieder gehaltvoll und gedankenreich und neu in den Wendungen ist, weniger im Einzelnen verlieren, wenn man schon vorher mit dem Umriß des Ganzen ungefähr bekannt ist.

Wer ist hier Orpheus? Vom ersten Sonett an, wo er als Urhe-

ber alles Singens und alles Hörens angeredet und gefeiert wird, bis zum letzten der ganzen Reihe, in dem nun seine göttliche Macht in zusammenfassendem Anruf an den von seinem Wesen erfüllten „stillen Freund" endgültig als noch in uns wirksam bestätigt wird, ist er Anlaß, Mitte und Ziel alles Gesagten. —

Er ist der singende Gott mit der Leier aus der alten griechischen Sage, wenn seinem Sang die Tiere lauschen; der Sänger, der das Reich der Schatten kennt, und der schließlich von rasenden Mänaden zerrissen wird; aber er ist auch g e g e n w ä r t i g e r Gott, gegenwärtige Macht, die neu erlebt, neu verstanden und gedeutet wird — neu und für unsere Gegenwart noch bedeutend auch in all dem, was aus der Sage hier wiederberichtet ist.

Sonett I, 1 erzählt, wie Orpheus das Lied bringt. Die Macht seines Liedes ist so groß, daß, wie in der alten Sage, selbst wilde Tiere still lauschen. Das Lied ist Gabe einer Macht, die den Geschöpfen von außen zukommt. Dort, wo zuerst nur Gebrüll war, schafft sein Zauber Stille, und dort, wo kaum ein dumpfestes Verlangen danach war und kaum die Fähigkeit zu hören, entstehen „Tempel im Gehör", die würdig sind, das Neue, Göttliche zu empfangen. Orpheus ist also nicht ein Symbol von in unserer Gewalt stehenden und aus uns hinaus objektivierten Kräften, er ist Spender des Liedes, wirklich ein Gott, eine Kraft über uns.

Im letzten Sonett des ersten Teiles ist aus der alten Sage wiedererzählt, wie der göttliche Sänger von Mänaden zerrissen wird. Wilde Rache kann die Macht des Liedes nicht zerstören; selbst harte Steine, die sie nach dem Göttlichen werfen, werden „zu Sanftem" an ihm und „begabt mit Gehör". Schließlich gelingt ihrer Feindschaft nur, ihn zu zerteilen.

„Nur weil dich reißend zuletzt die Feinschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur".

Der irdisch lebende Orpheus stirbt den irdischen Tod. Aber er bleibt, als „unendliche Spur", denn sein Lied ist unzerstört. Ja, durch seinen Tod lebt er nun wirklich überall in der Natur und so auch manchmal in uns. Sein Machtbereich ist weit geworden. Sein Lied ertönt überall: er ist die

„. . . . . vergängliche Kelter eines den Menschen unendlichen Weins". (I,7).

Er läßt sich läuten „im Gebälk der finsteren Glockenstühle". (II, 29).

Von der Hadesfahrt des Gottes ist wiederholt die Rede, aber

immer mehr schon in Ausdeutung, als eigentlich die Sage selbst berichtend. Es wird z. B. (in I, 5) davon gesprochen, daß wir nie erwarten dürfen, er könne auf lange Dauer oder jeder Zeit bei uns verweilen. „Er kommt und geht",

„O wie er schwinden muß, daß ihrs begrifft!"
„Und er gehorcht, indem er überschreitet". (I, 5).

Auch Sonett I, 9 spielt an auf sein Verweilen im Reich der Toten:

„Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten".

Die Hadesfahrt ist hier ausgedeutet wie fast alle diese Sagen von Göttern und Unterwelt, antiken wie germanischen Ursprungs, verstanden werden: ein für uns Unsichtbarwerden des Gottes und seine Epiphanie; ob es sich um Kräfte der Natur oder um andere Kräfte, die diesen Göttern eigen sind, handelt. Hier ist es die Kraft, die alles Singen hervorbringt, welche schwindet, um immer wieder von Neuem zu erstehen.

Orpheus wird angeredet als Urheber alles Singens in Vergangenheit und Gegenwart, in der Natur und durch sie auch in uns. Der alte Sängergott ist gegenwärtiger Gott, dessen Singen wir in vielen Metamorphosen erfahren. Überall dort, wo „es singt", ist es sein Lied.

„Wir sollen uns nicht mühn
um andere Namen".
Denn, „Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt". (I, 5).

„Singen". Jede Äußerung jener bejahenden, lebendigen Kraft, aus der auch das Lied wuchs, heißt „Singen". Überall in der Natur singt Orpheus, und auch wir sind zuweilen Träger orphischer Kräfte. Viele lebendig gegenwärtige und viele bleibende Zeichen zeugen von ihnen. Der freudig einhergaloppierende Schimmel ist Träger orphischen Gesangs.

„der sang und der hörte —",
und weiter: des Gottes „. . . . Sagenkreis
war in ihm geschlossen". (I, 20).

Und Trägerin gleichen Gesangs ist auch die Tänzerin im jeweils vorletzten Sonett der beiden Teile. In Sonett I, 25 wird die

„schöne Gespielin des unüberwindlichen Schreis" denen gezeigt, die die uralte Freundschaft mit den „niemals werbenden Göttern" vergessen haben und die von keinem Feuer mehr als von dem der Dampfkessel wissen. (I, 24). Denn ihr Tanz ist Zeichen dafür, daß Orpheus noch singt. In Sonett II, 28 tanzt die Tänzerin, weil sie noch die Stelle weiß, „die unerhörte Mitte", wo zuerst „die Leier sich tönend hob". Sie ist „noch die von damals her Bewegte".

Orpheus äußert sich in den „Überflüssen unseres Daseins", da wo mehr als das bloßem Vegetieren Notwendige entsteht. Solche Überflüsse oder Übersteigungen finden sich besonders in dem, was wir „Kunst" nennen. Sie ist Zeichen und Beweis für das Dasein singender Kräfte in uns:

„O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt, —" (II, 22).

Und weiter geben Zeugnis davon Barockportale, die Glocke, die „wider den stumpfen Alltag" ihre Keule hebt, oder die eine, alte noch übrige Säule in Karnak. So singt Orpheus in der Natur und durch uns.

„Singen" hat also eine sehr weite Bedeutung. Andererseits erhält das Wort in den Sonetten durch Abgrenzungen engeren und tieferen Sinn, als wir ihm sonst beilegen:

„In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind". (I, 3)

Ein Wind, — von dem man nicht weiß, wohin er geht, — also ein Tun, das sich nicht auf irdische Ziele richtet oder irgendeinem Zwecke dient. „Nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes" (I, 3) darf es sein.

„Singen" und „Dasein". Kunst ist Ausdruck wahren und gottbegeistert übersteigenden Seins. Wahres Dasein entspricht wahrem Singen, — als eine notwendige Vorbedingung; alles Singen heißt nur dann wahrhaft und göttlich, wenn es Zeichen wahrhaft göttlichen Daseins ist, wenn es zeugt vom Dasein des singenden Gottes. So wird das feierliche Bekenntnis der Sonette zum wahren Singen auch ein Bekenntnis zum wahren Sein, und der Gedankenkreis erweitert sich im Nachdenken über das Sein, das Leben überhaupt.

Sich zum Sein bekennen, ist ein Jasagen trotz allem. Der Sinn des rätselhaften menschlichen Daseins wird nur in jener Bejahung gefunden, die allem wahren Singen und Sein zugrunde liegt. Denn nicht ohne jeden Zweifel ist uns die Frage lösbar, ob wir unser Dasein bejahen dürfen, oder ob wir doch ganz blindem Zufall anheim-

gegeben sind und als Losgelöste vom übrigen Sein trostlos in Einsamkeit dastehen und in unserer Einsamkeit nichts bedeuten.

Mit diesem Zweifel ist der Ansporn gegeben zum Suchen nach Klarheit und Sicherheit, das wir durch den ganzen Kreis der Sonette verfolgen können. Denn alles, was hier zur Sprache kommt, stammt nicht aus Wissenssystemen, sondern aus unmittelbarer Erfahrung des Lebens in uns und außer uns.

Einerseits befällt uns aus den bedrückenden Erfahrungen des Daseins die Angst, es wäre vielleicht doch kein wirklicher Bezug zwischen uns und dem übrigen Sein, so daß wir uns nicht mit Recht im Ganzen fühlen dürften, und daß auch das Singende in uns nur einer lächerlichen Komödie des menschlichen Lebens diente. Andererseits wird gesprochen von der uns immer wiederkehrenden Kraft, die uns dem Sein verbündet, wie wir sie in der Vergangenheit erlebten und in der Gegenwart erfahren. Überall, wo Orpheus singt, ist Bestätigung für unseren Glauben an wahres Sein, wo seine „Überflüsse schäumen", tröstet uns seine Gegenwart, sei es in der Natur oder in der Kunst.

So wird Orpheus zum Gott, der in jedem Augenblicke unseres Seins Bedeutung hat. Denn allein aus dem bejahenden Sein, in seinem Sinne, also in Harmonie mit dem Ganzen, kann singendes Handeln hervorgehen. Und so werden, allerdings nur in leichter Andeutung, ihm auch hier wieder die Funktionen zugeschrieben, die er schon bei den Orphikern hatte, als Gott des Richtens (II, 9), als Beschützer des Ackers (II, 25) und der Heilkunst (I, 6). Doch immer liegt allen diesen Eigenschaften seine persönlichste Eigenschaft zugrunde: als Gott alles Singens; als Schöpfer und Erhalter des Lieds ist er die Macht, von der wir, unser Singen- und Hörenkönnen und unser wahres Sein abhängig sind. Der Inhalt der Sonette ist also kunst- und lebensphilosophisch, und oft wird von beidem gleichzeitig gesprochen. Dies kann geschehen, weil Kunst ja nicht nur im Sinne eines Abbildes Spiegel des Lebens ist (II, 2 und II, 3), sondern weil sie auch von denselben Gefahren wie unser wahres Sein umdroht ist. In Sonett II, 1 ist der Weg allmählicher Erkenntnis, den die Kunst — hier die des Wortes, das Gedicht — geht, wesensgleich mit dem Erfahrungsweg unseres Lebens (Atmens).

Kunst ist wohl ein vom irdisch Schweren abstrahiertes Leben, doch lebt auch sie nicht immer, ohne Feinden widerstehen zu müssen. Auch sie muß, wie es von unserem Sein gefordert wird, die

Materie im Dienen belassen. Die Betrachtung dessen, was wahre Kunst ist, fällt also zusammen mit der Betrachtung des wahren Seins. Den Inhalt der Sonette bilden nachdenkende Betrachtungen über das Sein und über das, was wir zu den Künsten zählen, als höchsten und reinsten Ausfluß unseres Seins.

So sprechen die Sonette also vom Wesen des gefeierten Sängergottes, von unserem Verhalten zu ihm und von unserem Sein, von dem auch jetzt noch immer wieder zu den Schatten entrückten und wieder gewonnenen gegenwärtigen Gott. Und außerdem singen sie von seiner Macht, die trotz aller Zweifel sich immer wieder als unbezwinglich gezeigt hat, und der man vertrauen kann und soll. In diesem Sinn sind alle Sonette in ihrer Meinung auf ihn gerichtet, auch wenn sie ohne ihn zu nennen, vom Sein überhaupt, von uns, und von den seinsfeindlichen Mächten sprechen.

— — —

Von den einzelnen Gedanken und Erfahrungen und wie sie in Bezug zum ganzen Kreis der Gedanken stehen, soll hier noch das Wichtigste erwähnt werden: Feinde und Freunde des Singens, die singende Kraft im Kampf und in Harmonie mit dem Sein und damit schließlich auch die für uns wichtigste der Fragen: unser zwiespältiges Wesen im Vergleich und im Bezug zur Harmonie des übrigen Seins.

Unserem Sein und der Entfaltung der reinen Kraft des Gottes in u n s e r e r Welt stehen viele **Feinde** entgegen. Manchmal könnte der Glaube an einen Sieg beinahe aufgegeben werden: davon wird mehrfach gesprochen. Viele Feinde und Widersacher gibt es in uns und in dem, was wir schufen: der Pflock, der den Schimmel am Galoppieren hindert, Systeme und Maschinen, die uns zu beherrschen drohen, statt daß wir sie beherrschen. Doch auf die Dauer bedräuen diese Feinde vergeblich die orphischen Kräfte. Nicht in der E x i s t e n z der Maschine liegt das Feindliche, vielmehr darin, daß sie jetzt „im Herrschen“ zu sein begehrt, statt im Dienen zu bleiben.

„Hat sie aus uns auch Kraft,
sie, ohne Leidenschaft,
treibe und diene“. (I, 18)

Feindlich gleich der Maschine ist jedes System, das dem Lebendigschönen tötlich wird, wenn wir es zur Selbstherrlichkeit gelangen lassen.

In dem Bereich der Erfahrungen nehmen **„die Dinge"** eine wichtige Stelle ein. Die Dinge an sich, soweit sie nicht von Menschen zu Feinden gewandelt werden, sind göttlichem Sein viel näher als wir. Wir sollen von ihnen lernen. Je näher wir ihnen kommen, indem wir ihr Wesen tiefer auf uns wirken lassen, desto mehr nähern wir uns dem eigentlichen Sein.

„Nähme sie einer ins innige Schlafen und schliefe
tief mit den Dingen —: o wie käme er leicht,
anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe". (II, 14)

Von den Dingen ist das zu lernen, was uns, den „Treibenden" heute besonders fehlt: Weltfrömmigkeit, Stille und Hörenkönnen. Als Geschwister uns ihnen gleichordnend, sollen wir lernen in „ewiger Kindheit" und wahrem Sein zu leben, dem Irdischen treu zu sein. Dann werden wir auch nicht mehr die Natur in der Maskerade u n s e r e r Beschwerden und Freuden einhergehen lassen, weil wir in ihr mehr sehen werden, als nur immer uns als Maß und Gipfel aller Dinge. Anstatt ihnen von unserem Schicksal zu „leihen", um sie damit nur zu beschweren, würden wir dann von ihrem Schweben lernen (II, 14). Vorbild der stillen andächtigen empfangsbereiten Hingegebenheit an die Weiten ist die Anemone (II, 5); auch Bäume sind aus einem reinen eindeutig klaren Müssen organisch hervorgewachsen, — was gewachsen ist wie sie, wird deshalb „Baum" genannt. —

Die **Tiere** sind uns wie Brüder; schon ihnen ist das Sein nicht so mühelos wie den im Ganzen schwebenden Dingen. Das Pferd, das singt und hört, weil es die Weiten spürt, teilt unser Schicksal, wenn der Pflock an der Fessel es hemmen will. Die Tiere sind dem Gott des Singens und Seins schon entfernter als die Dinge, aber näher als wir; denn

„Uns wird nur das Lärmen angeboten". (II, 16).

Das Tier hat nicht ganz so viele eigenwillige seinsstörende Bestrebungen wie wir. Einem stilleren Instinkt als wir folgt das Lamm, aber eine Schelle möchte es doch wenigstens haben:

„Und das Lamm erbittet seine Schelle
aus dem stilleren Instinkt". (II, 16).

Der Klang von Orpheus verweilt ja noch, wie in Felsen und Bäumen auch in Löwen und Vögeln:

„Wie ergreift uns der Vogelschrei . . .
Irgendein einmal erschaffenes Schreien" (II, 26).

„Aber die **Kinder** schon", die dem Sein noch näher sind als wir „schreien an wirklichen Schreien vorbei". (II. 26). Ihr Schreien ist oft schon nichts organisch aus dem Sein Gewachsenes mehr, es ist „Zufall"; während der Vogelschrei sanft in die Räume eingeht, so wie „Menschen in Träume" gehen, treiben sie ihre „Keile des Kreischens" in „Zwischenräume" des Weltraums. Ihre Stimmen werden vom eigentlichen Weltraum gar nicht aufgenommen.

Wir gar sind in unserer Freiheit, in unserem Losgerissensein, in dem wir „halbhoch" dahinjagen, wie losgerissene Papierdrachen, die trotz ihrer Zerrissenheit „mit Rändern von Lachen" sich ihrer Freiheit noch zu freuen scheinen. Wir sind am weitesten entfernt vom ganzen Sein. Sonett II, 26 schließt mit der Bitte an den Gott aller Harmonie und Ordnung, doch die Schreier zu ordnen, sie seinem Wesen dienstbar zu machen, sodaß auch sie rauschend „als Strömung" Haupt und Leier tragen.

Wir sind am meisten allen dem Gott feindlichen Gefahren ausgesetzt. Wir schaffen die Gefahren selbst, wir irren mehr als alles andere Sein, die wir „ach, der Ast sind und das Eisen" (II, 23). Durch unsere Natur dem organisch Seienden entsprossen, wie ein Ast dem Baum, haben wir gleichzeitig die gefährliche Fähigkeit, als Axt oder Säge uns selber davon abzuschneiden. Darin liegt der Grund für die Tragik unserer Stellung im Sein. Nicht wie die Dinge sind wir, die still, in sich sicher ihren Zweck und Sinn erfüllen; wir lärmen und wissen nicht zu hören. Durch unsere wissensdurstige unverständige Schärfe wird der Gott verletzt.

„Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt". (II, 16).

Er ist die Stelle , welche immer wieder heilen muß, wenn wir sie aufgerissen haben. Durch unsere Bewußtheit, die uns vom übrigen Sein unterscheidet, werden wir dem reinen Dasein fremd. Während wir darum besser wissen, es bewußter empfinden als alles andere Sein, wird uns alles zum Problem.

Aber eben darum, weil in uns nicht nur die passiv-hörende Kraft der Natur liegt, haben wir auch Möglichkeiten, in denen wir die „dumpf-ordnende Natur" übertreffen können. Wir können wissend handeln und uns der Stelle bewußt werden, wo einst „die Leier sich hob". Aus der Vergangenheit haben wir Beweise, daß wir immer wieder uns dem wahren Sein einfügen lernten, daß auch

in uns immer wieder Orpheus lebendig wurde. Und noch in der Gegenwart entstehen „Überflüsse". Ein immer bewußteres und deutlicheres Streben läßt uns selbst uns als ein „Geschlecht durch Jahrtausende" empfinden, das „immer erfüllter von dem künftigen Kind" Größeres über sich hinausplant (II, 24). Wir haben die Möglichkeit mehr zu sein als die Natur. Doch der Zweifel an uns selber bleibt uns deshalb nicht erspart. Nicht immer fühlen wir Seinverbundenheit und damit Daseinsberechtigung. Nur in seltenen Stunden ist uns gegeben, oft mehr ahnend als wirklich, zu „sein".

„Wann aber s i n d wir? Und wann wendet er
an unser Sein die Erde und die Sterne". (I, 3).

Orpheus verleiht uns von seiner Kraft. Und weil wir Beweise haben von seinem Dasein dürfen wir, auch wenn seine Kraft entfernt ist, an ihre Unvergänglichkeit glauben. An ihn wenden wir uns und suchen seinem Wesen uns zu nähern, um mehr und mehr dessen teilhaftig zu werden in derselben mystischen Weise des Denkens und Fühlens wie bei der Gottsuche im Stundenbuch. Orpheus wandelt sich, geht und kommt, ist uns nahe und wieder fern gerückt. An unserer Bereitschaft, ihn zu empfangen und an seiner Gnade liegt es, ob das Sein des Gottes sich in unser Wesen ergießt. Für diese Bereitschaft ist mehr ein Abtun alles Orpheusfeindlichen verlangt als irgendein Zutun. Das Zukommende ist dann ein Geschenk von außen, das den Bereiten erfüllt. Und zwischen dem Gott und uns ergibt sich ein Bezug, der immer sich ändert, an dem nichts in der Beharrung bleibt, alles in Wandlung begriffen ist: Orpheus kommt und geht, unsere Bereitschaft ist größer oder kleiner, selten ganz ungestört. Unser Wissen um sein Dasein soll trotz aller Wandlungen nicht vergessen werden. Störungen in dem Bezug sind immer wieder abzutun.

Damit schließt sich der Kreis des Gedankeninhalts, soweit die Beziehungen zwischen der Macht des Gottes, dem Sein und uns hier vorläufig umrissen werden sollten.

Aber aus dem, was zuletzt gesagt wurde, daß das Singen des Gottes auch von unserem Verhalten abhängig ist, erheben sich **Forderungen** an uns, die wir die freiesten (II, 23), bewußtesten Teilhaber am ganzen Sein sind, Forderungen, die sich aus dieser Betrachtung der Welt, aus der Erkenntnis unseres Wesens und dem des Gottes ergeben. Uns, den Leidendsten, weil Wissendsten sei dabei das Wesen und Singen des Gottes mit der Leier Vorbild. Wissend um die Macht wahren Singens, können wir S c h i c k s a l

ertragen: unser Schicksal, bewußt alles zu erleiden und zu erkennen, ein Schicksal, aus dem wir verneinen und bejahen können, wenn Dunkel, Schatten, Vergänglichkeit und Schweigen des Singens uns bedrücken. Auch Orpheus mußte zum Hades fahren. Schicksalgegebenes Dunkel muß getragen werden. Es ist sogar Vorbedingung zum Singen, das erst im Kennen des Dunkels und im Widerstand gegen Feindliches wahr und stark wird.

Mit dem „Nichtsein" dem Reich der Toten, soll auch der Singende, wie Orpheus, vertraut sein:

„Sei — und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung".
(II, 13).

„Sei immer tot in Eurydike —, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug". (II, 13).

Das Gefühl, daß sein Leben und sein Tod eine Einheit sei, bestimme zutieftst seine Haltung im hiesigen Dasein:

„Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug".
(II, 13).

Nur der kann singen, der wie Orpheus „die Leier schon hob auch unter Schatten", der trotz dem Dunkel an das Helle glaubend sang. Die Wandlung vom Hellen zum Dunkeln und wieder zum Hellen muß bejaht werden. Auch sie muß als Notwendiges im ganzen Sein erkannt werden. Leiden werden uns nie erspart sein; sie können getragen werden, im Glauben daran, daß alles Sinn hat im „rühmlichen Ganzen". Das, was uns schwer ist, soll nicht übersehen oder optimistisch kleiner gemacht werden. Das bedrückende Schweigen der singenden Kraft ist sogar notwendige Vorbereitung zum Singen (I, 10). Ohne dies Schweigen zu kennen, weiß keiner, was wahrhaft Singen heißt.

Optimismus aus Unkenntnis des Schweren kann nicht bejahend singen, nicht „rühmen". Freilich könnte uns hindern am Rühmen unser Wissen um die Vergänglichkeit oder trauriges Geschick: „Der Könige Moder" und „Schatten, die von den Göttern fallen" (I, 7). Wahres Singen ertönt trotzdem; erst dann, wenn es ein Trotzdem ist, gleicht es nicht dem aus guter Laune entstandenen, das beim Hörenden denselben flachen Optimismus voraussetzt und keinem wirklich Trost bringen kann. So sind alle dem Singen scheinbar feindlichen Mächte zu bejahen, wenn sie uns auch bedrücken und ängstigen. Denn ohne sie wäre Singen nichts; ohne ihre Gegenkraft würde keine rühmende Kraft wachwerden, ja,

wäre „Rühmen" nicht notwendig. So aber müssen Furcht und Beängstigung immer wieder dem Sieg des Lieds weichen. Die K l a g e, auch eine scheinbare Feindin des Rühmens, wird sogar eine Schwester des Jubels und der Sehnsucht genannt. Doch darf auch sie wie jene den „Raum der Rühmung" nicht überschreiten. Zwar ist sie eine noch jüngere und unbeholfenere Rühmerin als ihre Geschwister. Klage, die noch im Raum der Rühmung geht, setzt Glauben an das eigentliche Gute voraus, das nur im Augenblick gerade entbehrt wird. Wohl zählt sie „mädchenhändig" „nächtelang das alte Schlimme", aber dann hebt sie doch ein dauerndes Zeichen unserer rühmenden Stimme empor (I, 8).

Wir sahen schon, daß alles in der Weltanschauung der Sonette an Orpheus für uns von der einen Frage abhing: können wir dasein und singen? Und diese Frage führt zu mannigfaltigen Überlegungen: zu der, ob wir überhaupt eine berechtigte Stellung im Sein haben, oder ob wir nur Störende und Wiedergequälte sind. Und weiter: sind wir als Lebende oder vielleicht erst als Tote dem Sein als seinsfördernde Glieder einbezogen? Sind die Toten, die die Erde mit ihrem Mark durchtränken, die Gebenden, die Herrscher und wir nur die Empfänger, oder sind wir die Herren über sie? Wo stehen wir? Das ist immer wieder die beängstigende und nie ganz zu beantwortende Frage. Wir wissen nichts davon, wir fühlen und erfahren nur, daß da, wo wahres Singen ist, wahres Sein ist. Mit Resignation müssen wir die Grenzen unseres Wissens einsehen.

Wenn wir auch sehen, daß dem Singen soviel Feindliches droht, und wenn wir auch immer wieder fühlen, daß wir unseren Platz im Sein ständig verlieren (wenn überhaupt einer für uns gemeint ist), so wissen wir aber doch mit Sicherheit das eine, daß wir „bei bleibenden Kräften als göttlicher Brauch" gelten (II, 27). Und so sollen wir gläubig singen von dem „ins Ganze geborenen Herz" (II, 2).

> Orpheus ging hervor, „wie das Erz aus des Steins Schweigen",
> als „ein zum Rühmen Bestellter". (I, 7).

Auch wir sollen **rühmen** wie er, denn „Rühmen, das ists!" (I, 7). Ein Singen, das nicht rühmte trotz Wissen und den Staub der Erde und trotz der Erfahrung von der Vergänglichkeit aller irdischen Pracht und Größe, wäre nichts. Und dadurch erst hat es ewige Gültigkeit, wenn es auch um den Tod weiß und dennoch rühmt. Ein Kriterium für wahre Kunst ist also das Rühmen, das den Glauben

an ein rühmliches Ganzes, an Gärten, die man nicht kennt, vorausetzt. Am klarsten wird das vielleicht in dem eben schon angeführten Sonett II, 21 gesagt, wo die große tröstliche Forderung gestellt ist — an das Ganze glaubend — auch das Nichtgekannte zu rühmen. Es wird verlangt ein Vertrauen trotz Nichtwissen und nicht nur Vertrauen, sondern ein Preisen und Singen, das Größeres als uns sichtbar und ausdenkbar ist, auch alle unsere Leiden und Freuden, in sich beschließt und braucht. So müssen wir nun „für eine Weile", für die des Lebens, „der Figur" glauben, müssen glauben, daß Roß und Reiter, daß wir und das Sein zusammen gehören und daß ihr Weg derselbe ist (I, 111). Für den, der sich zum „Sein" entschlossen hat, gibt es keine Entbehrungen mehr; wenn wir rühmend uns zum Sein entschließen, können wir, wenn auch nichts Sicheres wissend, doch fühlen und glauben, daß wir dem ganzen Gewebe des Seins als irgendein Faden eingewoben sind; und so werden wir uns nicht ziel- und haltlos vorkommen, auch wenn die Stelle, die wir in dem großen Bild des Teppichs zu füllen haben, Schmerzliches darstellt.

„Meide den Irrtum, daß es Entbehrungen gebe
für den geschehnen Entschluß, diesen: zu sein!
Seidener Faden kamst du hinein ins Gewebe.

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist".

So sind die Sonette an Orpheus ein umfassendes Bekenntnis zu Orpheus, zum Singen und damit zum Sein überhaupt, ein Trost dem nicht daran Glaubenden und dem Zweifelnden, der unter „Schatten, die von den Göttern fallen", am guten Sinn seines Seins verzweifeln will. Es ist ein frommes Schauen der Welt, oft in angstvollem Suchen nach Sicherheit, aber immer wieder im Glauben an den Sieg des Gesangs — in Selbstbescheidung die Grenzen menschlicher Kräfte und menschlicher Einsicht nicht vergessend, — kein laut triumphierendes Bekenntnis, ein in Stille den Dingen und dem Sein sich bescheidendes Künden von dem Wesen, der heilenden Macht des Gottes, der das Singen brachte. Und damit ein Bekennen zum Sinn unseres Lebens und zum Sinn unserer Kunst.

Im Hin und Herlesen in den Sonetten wurde zum Zweck einer das Lesen vorbereitenden Einführung ihr Gedankenkreis skizziert.

Als künstlerische, wie auch als gedankliche Einheit aber können die Sonette nur dem lebendig werden, der sie selber liest[1]) und zwar so, wie sie gegeben sind, ihrer Reihenfolge nach.

Jedes Sonett ist dem vorhergehenden angegliedert, führt an seiner Stelle die Gedankenfolge weiter und eröffnet dabei wieder neue Perspektiven, Gedankenraum für das nächste oder für ganze folgende Gruppen. Darum bleiben einzelne Sonette außer der Folge gelesen oft im wesentlichen unverständlich[2]). Schon das 2. Sonett im 1. Teil, z. B. knüpft inhaltlich unmittelbar an das Einleitungssonett an, wenn auch nur mit dem „s" im 1. Vers: „Und fast ein Mädchen war's", dem einzigen deutlichen Hinweis, daß mit „Mädchen" das Lied des Gottes gemeint ist.

---

[1]) Um den Gedankengang möglichst klar in seinem Zusammenhang herauszustellen, war es gut, fast ganz auf unmittelbare einzelne Erklärungen der reichen Bildersprache zu verzichten, so wie sie gedacht sind (sie sollen kein bequemer Inhaltsersatz oder Übersetzung, nur wegweisende Hilfe zum rascheren verstehenden Genuß des Kunstwerkes sein) mit den Sonetten in der Hand gelesen werden, wobei dann aus dem Gedankeninhalt dem geduldigen und musischen Leser auch der bildliche Ausdruck im einzelnen mehr oder weniger leicht von selber verständlich wird.

[2]) Es ist z. B. nicht zu erwarten, daß in der Sammlung „Kristall unserer Zeit" von Soergel (Grethlein & Co., Leipzig u. Zürich) das einzeln abgedruckte Sonett I, 4 verständlich werden könnte. Was soll man sich, wenn man die voraufgehenden nicht gelesen hat, vorstellen, wenn es heißt: „O ihr Zärtlichen tretet zuweilen in den Atem, der euch nicht meint"? In Sonet I, 3 nur wird deutlich, wo es heißt, daß es „ein Hauch um Nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind" sei. Nur wenige der Sonette wären herausgelöst aus ihrem Zusammenhang dem Verständnis einigermaßen zugänglich (wie z. B. I, 20 und I, 21).

Gedankengang der Sonette

I. Teil.

I. Die **Wirkung** göttlichen Singens: Orpheus singt: Singen (alle Kunst) ist Geschenk göttlicher Herkunft. Irdisch-Lärmende werden still und lauschen. Selbst da, wo zuvor auch nur ein unklarer kleinster und dumpfester Wille zum Hören des Göttlichen ist, erwächst beim Klang wahrhaften Singens die Fähigkeit, Göttliches verstehend, würdig zu empfangen.

Auch Hölderlin hält es für ein Kennzeichen wahren Singens, daß es sich seine Hörer erzieht: „Wenn die geängstete Gottheit vieles versuchend, an einen Menschen sich klammert oder aus ihm ruft, oder Leib wird in ihm (siehe I, 5: Metamorphose des Gottes), das erst macht ihn zum Verkünder, daß aus seiner Stimme Hörende erwachen, ...“

II. **Wesen** des göttlichen Lieds im Ich: Was ist das Lied in mir? Durch die geheimnivollen Umhüllungen der Form leuchtete klar das Wesen des Lieds (des Kunstwerkes) hindurch. So ruht es in uns. Seiner Macht unbewußt, d. h. ohne jede bewußte Tendenz, will es nichts als da sein. All das Unsre — Innen- und Außenwelt — umfassend, beglückt dies sein bloßes Dasein.

Nur fühlend-erfahrend können wir sein unfaßbares, in Begriffen nicht deutbares Wesen aus seiner Wirkung auf uns begreifen. Kunst kann in Tönen und Bildern begrifflich Unsagbares offenbaren. Wird Orpheus selbst jemals solange sein Lied noch erklingt, uns ein Wissen von der **tiefsten Wesensart** seines Singens offenbaren können? Bis jetzt blieb diese Frage nach dem „Tod“ des Liedes, deren Beantwortung allein Aufschluß gäbe, über Richtung und tieferen Sinn seines Wesens noch unbeantwortet.

III. Soviel ist aber gewiß, daß wahrhaftes Singen, welches nie ohne göttliche Kraft entsteht, keine Zweckrichtung hat im irdischen Sinn. Aus männlich-menschlichem Bestreben, aus ungeduldiger Kraft der Werbung um endliche Ziele, geht kein Singen her-

vor. Es ersteht und — begehrt nichts (II). Es übt Macht aus (I), aber ungewollt, unbewußt, durch reines Dasein. Mörike, „Auf eine Lampe“: „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“. Wahrhafter Gesang wirbt nicht um irdisch Erreichbares, ist, was menschliche hiesige Ziele anbelangt, absichtslos (tendenzlos):

„Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind“.

IV. Entstanden nur um dazusein, richtet sich das göttliche Lied nicht an die Menschen, denen irdisches Schicksal zu tragen auferlegt ist. (Beispiel für sie sind die „Zärtlichen“). Doch sie sollen zuweilen in den Atem treten, der aus den Räumen des singenden Gottes herweht. Seine Räume und seine Lüfte allein vermögen zu tragen, was ihnen zu schwer wurde: vieles ist ihnen schwer; selbst das, was ihre eigene noch gottnähere Kindheit einst zu tragen versprach. Göttliche Kraft, durch Kunst vermittelt, macht frei von der drückenden Schwere unserer Erdgebundenheit und erhebt das Bessere, Kindhafte, dem wir schon entfremdet sind, aus uns über uns hinaus in die Räume göttlichen Daseins. Irdische Schwere fällt ab von uns. Das ist das Erlebnis des Kunstwerks und alles göttlichen Singens.

V. Wesen des singenden Gottes. Nicht durch festgelegtes Starres (durch einen „Denkstein“) will er in unsere Nähe gebannt werden. Nur Lebendiges, immer von neuem Blühendes (Beispiel: die Rose) dient ihm, dem sich stets Verwandelnden, dem ebenso rasch wieder Schwindenden wie wieder für Zeiten Erscheinenden, zum Aufenthalt. Wir können also Umstände schaffen, die sein Hierverweilen ermöglichen. Überall, wo und welcher Art es auf der Erde singt oder blüht, sind es Äußerungen derselben Macht, der verschiedene Namen zu geben keinen Sinn hätte. Sein Schwinden aber ist Gesetz seines, alles Hiesige übersteigenden Wesens. Vom Irdischen bleibt sein göttliches Wesen im Tiefsten unabhängig, auch mas Ausdrucksmittel seines Singens (der Kunst), dessen er sich im Hiersein bedienen muß, „der Leier Gitter“ kann den wahrhaft Singenden nicht abhalten den irdischen Bereich zu übersteigen; d. h. mit dem uns geläufigen Wort: wirkliche Kunst ist immer transzendent.

Auch der Romantiker sieht eine einheitliche göttliche Kraft, die in Metamorphosen überall und in allen Künsten in Erscheinung tritt: Wackenroder, Herzensergießungen: „Das Kunstgefühl ist nur

ein und derselbe himmlische Lichtstrahl, welcher aber durch das mannigfach geschliffene Glas der Sinnlichkeit unter verschiedenen Zonen sich in tausenderlei verschiedenen Farben bricht".

Das ist schon Vorbereitung für die nachdenkliche Frage:

VI. „Ist er ein Hiesiger?" Kann unsere hiesige Welt, die er singend übertrifft, sein einziger Ursprung sein? Wohl stammt er von hier, aber gleichzeitig aus dem unserm Wissen unbekannten jenseitigen Reich, dem Reich der Toten. Auch diese uns fremde Wirklichkeit, vor der wir, die nur-Hiesigen, uns mit Recht furchtsam abwenden, (V. 5—6) begreift sein Singen in sich ein. Und was uns den Wissen-Wollenden, Zauber dünkt, ist ihm, dem Schauend-Fühlenden, klarster „Bezug". Alles, stamme es von hier oder von dort, ist dem rein Schauenden Wirklichkeit und Anlaß zum rühmenden Singen. Und nur göttliches Singen und Rühmen kann jenes uns Fremde in beruhigender Schau vermitteln.

VII. Und „Rühmen" ist Aufgabe wahrhaften Singens. Nichts hindert den Gott am Rühmen: nicht sein Aufenthalt „am Staube" der Erde und nicht die Erfahrung der Vergänglichkeit aller irdischen Macht und Größe und nicht das Erleiden schweren Schicksals*). Angesichts des Todes und noch weit in das Totenreich hinein rühmt er. Und alles von ihm Gerühmte wird zur Frucht oder zum Fruchtbaren.

VIII. Auch noch klagend, ist Orpheus ein Rühmender, Klage w a h r e r Kunst wird den „Raum der Rühmung" nie überschreiten. Auch sie „rühmt", wenn auch noch unbeholfen und unbewußt, wenn sie von ihm stammt. Dann ist sie nur ein anderer Ausdruck des Rühmens, verborgene Rühmung. Denn im Glauben an das Gute beklagt sie das Schlimme. Und so stärkt auch sie, als eine Bildnerin, in ewig-gültigen Zeichen (Sternbild) den Glauben an die Kräfte zum Guten. Aus derselben Leidenschaft für das Schöne und Gute ist solche Klage entsprungen wie ihre Geschwister: Jubel und Sehnsucht.

IX. „Beiden Reichen" entstammte Orpheus, beide Reiche umfaßt sein Rühmen (VI). Vertrautheit mit dem Reich der Toten ist

*) Sinnstörender Druckfehler in der kleinen Inselausgabe:
„straft i h n die Rühmung Lügen", statt richtig:
„straft i h m die Rühmung Lügen".
„Rühmung" ist also Objekt, nicht Subjekt!

Voraussetzung für wahrhaftes Singen. Nur der kann singen, der schon angesichts des Todes „unter Schatten", wie Orpheus, das Vorbild der Singenden, sang. (Später im zweiten Teil die Forderung an den Singenden in diesem Gefühl zu bleiben „Sei immer tot in Eurydike".)

Der wahrhaft Singende, er dessen Schauen hinüberreicht ins andere Reich, lasse sich nicht durch hiesig Zufälliges verwirren. Er wisse zutiefst das zu rühmende „Bild", halte es fest, auch wenn es im unruhigen Teich unseres Hierlebens nicht jederzeit sichtbar bleibt. Nur aus dem „Doppelbereich" kann Kampfentferntes, Mildes, Ewiggültiges gesagt werden.

X. Den Tod des Singens in uns, „Schweigen", erlebt zu haben, ist auch eine der Voraussetzungen für wahres Singen. Schweigen ist die Eigenschaft des anderen Seins und die der Seinsnäheren Toten, die uns als Lebend-Lärmenden sehr fremd ist und deren Mangel uns vom übrigen Sein trennt. Orpheus, der Singende selbst „ging hervor, wie das Erz aus des Steins Schweigen" (VII).

Wissen wir, was Schweigen heißt? Und können wir als „wiedergeöffnete Munde" singen wie Orpheus?

In unsern Gesichtern haben die Zeiten des Wartens etwas eingeprägt, was nach einem solchen Wissen aussieht, und wieder etwas, was dem widerspricht.

Die Frage, ob wir dieses Wissen haben und inwieweit wir es haben, ist gedankliches Motiv der nächsten Gruppe. (XI—XIX). Unsere Eigenart im Gegensatz zum übrigen Sein. Unsere Art der Teilnahme am Sein ist problematisch.

XI. Seltsamerweise ist uns der Glaube daran eingeprägt, daß unser bewußter Wille Herr über das Sein sei, daß er es lenke und meistere. Aber haben wir und das Sein nicht ganz verschiedene Wege und Ziele? Doch, wenn wir auch deutlich sehen, wie unbeschreiblich weit getrennt wir von ihm leben (Vg. 9—11), wollen wir doch für die Lebenszeit uns den erfreulichen, wenn auch nicht ganz begründeten Glauben an diese Einheit bewahren. (Vg. 13-14).

XII. Solche Vorstellungen, wie die unserer Verbundenheit mit dem Sein, sind unser Erleben, das ein gütiger Geist uns verleiht, (V. 1—2) und das nicht aus objektiv-meßbaren Tatsachen besteht. (V. 3—4).

Tägliche Ersahrungen bestätigen unsern Glauben an eine Beziehung zum Sein: menschliches Sorgen und Arbeiten allein erwirbt uns nicht, was wir nötig haben. Auf die Schenkungen der Erde sind wir angewiesen.

Wo wir stehen im Sein, wissen wir nicht; aber, wenn wir unbewußt, nicht betriebsam handeln, tönen wir mit in der Musik aller Seinskräfte.

Wie dem Bauer, so ergeht es dem Künstler. Auch seinem stillen weltfrommen Handeln kommt die göttliche Kraft zu.

XIII. Freudiges, unmittelbares Erleben einer dieser Schenkungen der Erde, einer Schenkung, die wie wahres Singen hervorgegangen ist, aus dem uns halb vertrauten, halb fremden Doppelbereich. „Alles dieses spricht Tod und Leben in den Mund . . .“ Erfahrung von Kräften werden uns zuteil aus dem Reich der Toten wie aus dem unsrigen.

Nicht über gedankliche Konstruktionen, den sie spüren jene von weither kommenden Kräfte nicht, über solche Erfahrung, Fühlung geht der uns allein sichere und freudvolle Weg zum Erkennen des Seins. Im Kunstwerk treten diese Geheimnisse zutage als gestaltete Oberfläche wie hier im Ausdruck auf dem Gesicht des apfelessenden Kindes.

XIV. Die Früchte, alle Schenkungen der Erde, stellen eine Verbindung her zwischen uns und den Toten, denn auch aus ihrem Marke entstanden sie.

Wie ist die Stellung der Toten zu uns — freundlich oder feindlich? Sind sie zu der Arbeit, uns zu allen Jahreszeiten Blätter, Blumen und Früchte zu senden, verdammt als unsere Sklaven oder sind sie unsere Herren, die freiwillig uns von ihren Überflüssen abgeben? Haben wir schon im Hiersein in dieser Freiheit der Bewußtheit, die uns loslöst vom übrigen Sein, oder erst als Schweigend ins Sein beschlossene höhere Geltung im ganzen Sein? Diese Frage führt zu keiner Antwort. Es bleibt nur Selbstbescheidung im Nichtwissen.

XV. Frage und Zweifel von XIV werden nun abgebrochen: nicht grübelnd, singend nur werden wir die Welt deuten: Welt in uns aufnehmend, sie fühlend und wieder darstellend. In diesem Sinne gibt XV ein Beispiel von intensivster Sein-bejahender Freude

der Erfahrung, von der unmittelbaren Art menschlichen Daseins und Singens. (Der Vorgang von XIII, wo Erfahrung die unbewußt entstandene Spur auf dem Kindergesicht Geheimnisse sichtbar werden ließ, hier gesteigert durch bewußten Gestaltungswillen).

Nur im Singen, in der Kunst (Beispiel hier: der Tanz) kann unsere Verwandtschaft zum Sein erlebt werden, durch sie nur wissen wir, daß diese Verwandtschaft besteht.

XVI. Doch dieses unser Tun, kann nur ein allmähliches Lernen zu Orpheus hin sein.

In unseren Möglichkeiten uns beschränkend, können wir nur Stück für Stück singend-deutend Welt uns aneignen.

Denn schon im Herzen unserer Freunde, der gottnäheren Tiere, (Die Anrede „Du, mein Freund" gilt einem Hund)[1]), würden wir wachsen, ohne die unserem menschlichen Wesen notwendige Arbeit langsamen Erkennens getan zu haben.

Aber auch umgekehrt: wie sollten **wir** in der Lage sein, dem Tiere, hier dem Hunde, zu helfen? Nur so vielleicht, daß wir ihn, diesen „Esau in seinem Fell" also einen seines Segens Würdigeren **„unserem** Herrn", Orpheus, zeigten.

XVII. Nur am Baum des Lebens, — verbunden mit dem Sein und durch dieses mit seiner Wurzel, seinem alten geheimnisvollen Urheber, aber am Gipfel dieses Baumes weit über irdischer Leidenschaft, irdischen Kampf und rein irdischen Bezügen —, ist der Ort, wo die Leier, ein Teil des Lebensbaumes, zum gottbegnadeten Singen tönen kann.

Kunst ist kein Schmuck, steht nicht verbindungslos neben dem übrigen Leben. Nicht abgesondert von der Menschheit und dem ganzen Sein, sondern aus ihnen heraus betätigt sich der Künstler. Novalis: „Es ist recht übel, daß die Poesie einen besonderen Namen hat und die Dichter eine besondere Zunft ausmachen. Es ist gar nichts Besonderes. Es ist die eigentliche Handlungsweise des menschlichen Geistes".

XVII. Immer wieder versuchen die Menschen das Singen des Gottes zu übertönen. Feindliche irdische Mächte drohen seinem Lied auch in unserer Gegenwart. Die Maschine, (sie ist Beispiel für alles Orpheus-Feindliche, herrschsüchtige, unorganische, nur-syste-

[1]) Vgl. Briefe aus Muzot, S. 198.

matische) die aus unseren Kräften entstanden ist, will sich an uns dafür rächen, als unsere Herrin — eine schädliche uns schwächende Macht. Aber sie möge da bleiben, wo sie hingehört, sich unterordnen in leidenschaftslosem Dienen!

XIX. Über allem Wandel der Welt stehend, bleibt sich gleich, seine Feinde besiegend, der Gott mit der Leier.

Alles, was im Hiesigen vollendet wird, fällt zurück zum Ursprung allen Seins; aber der Gott bleibt, denn noch schwere Aufgaben hat sein heiligendes und feierndes Lied zu lösen:

„Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,
ist nicht entschleiert".

XX. Ein Bild wird Orpheus geweiht, welches seinen Sagenkreis, sein Schicksal und sein Wesen in sich beschließt: göttliches, einsames Singen, das keine irdischen Zwecke kennt, siegt über alle irdischen Hemmungen.

XXI. Aber siegt auch u n s e r Singen über die irdischen Hemmungen? „Dem Frohsten" der seinsnahen Kinder „gelingts". Denn Frohsein ist Dasein und Singen. Floerke in „Zehn Jahre mit Böcklin": „Für ihn (Böcklin) ist der schon ein Narr, der nur einen Augenblick vergißt, daß er sich als K ü n s t l e r ja nur in erhöhtem Maße seines Lebens f r e u e n und diese seine neue noch nie dagewesene Freude verschenken will".

XXII. Aber Treiben und Schnelligkeit unserer Gegenwart ist weit entfernt von der Ruhe des seienden Gottes.

Das besondere Wie einer Gegenwart bedeutet an ewigen Werten gemessen nichts. Warum Kraft und Mut für das Rasen, für rein technische Leistungen, wie das die Gegenwart will, verbrauchen? Denn alles Eilende eilt in die Vergessenheit des Unwesenhaften. Nur das aus der Übersteigerung ewiger, ruhiger Kräfte Entstandene wird uns gültig und heilig sein: ob in der ausgeruhten Natur erblüht (wie die Blume) oder ob menschlich-wahrhaftem Sein als gelungenes Kunstwerk (Buch) entwachsen.

XXIII. Nun eine weitere Forderung an uns: die Maschine, selbst wenn sie älteste Träume der Menschheit verwirklicht, darf uns

nicht Selbstzweck sein, darf uns nicht verleiten aus Freude am Erfolg, am gelungenen Gerät, eitel und selbstgefällig mit Können zu prahlen und uns an erreichten Zielen zu fühlen. Denn auch so würde sie uns beherrschen, nicht wir sie. Also: l'art pour l'art im Sinn könnerisch-technischer Selbstgefälligkeit, **innerster** Tendenzlosigkeit hießige Vergessen der großen Ziele, der göttlichen Räume, denen unser Singen zustreben soll. Nur wer den „Knabenstolz" technischer Eitelkeit um höherer Ziele willen vergißt, kann das wirklich s e i n, was der Könner nur vorgibt zu sein, — ein Liebling göttlicher Winde —, ein wahrhaft Singender.

XXIV. Da es doch einst möglich war, den Göttern im Leben zu dienen, da die Gewaltigen noch Freude der Menschen waren, — warum sollen wir uns nicht diese Zeiten zum Vorbild nehmen? Sollen wir sie vergessen, weil die Werke unseres Zeitgeistes sich nicht mit ihrem Wesen berühren? Zerstören uns **so,** ohne sie' unsere Werke nicht selber? Einsam, von Göttern verlassen, als Menschen nur auf Menschen angewiesen, vergeuden wir unsere Überschüsse an Kraft in der Lust am Rasen.

XXV. Es leben noch orphische Kräfte unter uns; denen, die nicht glauben können an jene Gottverbundenheit der alten Zeit, wird eine Tänzerin gezeigt (Wera Ouckama Knoop, dieselbe Tänzerin, die im vorletzten Sonett des zweiten Teils angeredet ist und der die Sonette als ein „Grab-Mal" gewidmet sind), die nur für Orpheus lebte. Tanz war Ausdruck ihres Daseins und ihr Sein und Leben war ein Zugehen auf ihren „eigenen Tod".

XXVI Orpheus siegt über alle Feindschaft. Als man ihn tötete, erreichten seine Feinde nur soviel, daß er sich in die ganze Welt verteilte, und so die Macht seines Singens sich noch vergrößerte.

Angelus Silesius: „Die Kreaturen sind des ewgen Wortes Stimme, es singt und klingt sich selbst in Anmut und im Grimme".

So endete der erste Teil der Sonette mit der Sage vom Tod, wie er begann mit der Sage vom Wirken des göttlichen Sängers, — von der bezaubernden und nie vergänglichen Macht wahren Singens, — wahrer Kunst.

Seit ihn die Mänaden zerschlugen, singt er in der Natur, und weil wir „Mund der Natur" sind, singt er auch in uns und durch uns.

Und dieses u n s e r S i n g e n ist Thema des zweiten Teiles.

II. Teil.

Der erste Tel der Sonette war eingeschlossen in die eigentliche Orpheus-Sage: Wesen des Gottes und das seines Singens standen im Mittelpunkt.

Hauptthema des ersten Teiles also: Was ist Singen? das des zweiten Teiles: Unsere Art zu singen. Wie singt die Natur und wie singen wir? Kräfte, Hemmungen, Möglichkeiten und Grenzen unseres Singens. Unser Wesen gegen und mit Orpheus. Nachteile und Vorteile unserer menschlichen Bewußtheit im Vergleich mit dem anderen Sein.

I. Wie Singen aus unserem inneren Dasein hervorgeht, als eine Notwendigkeit, so Atmen aus unserem körperlichen. Körperliches und Geistiges ist aber wieder eins im Menschen und nicht zu trennen. So ist Atmen gleichzeitig Ursache und Bild für Singen — das Atmen in orphischen Räumen.

Atmen verhält sich zur Welt wie Gedicht zur Welt. Wie das körperliche Ich, so scheint das geistige Ich im Erfahren und Erkennen der Welt den Weltraum ganz allmählich ausschöpfen zu wollen, und die einzelnen Teile im Singen — in Kunstwerken — darzustellen.

Atmen tauscht Raum ein, Singen orphischen Raum. Vom eigenen Sein wird dabei geopfert; Weltraum wird opfernd-singend eingetauscht. Dies ist uns notwendige Befreiung von der drückenden Last des Raumes. In jeder Welle dieser rhythmisch Raum aufnehmenden und wieder Raum abgebenden Handlung machen wir eine Erfahrung des Raumes. Viele Teile des Raums sind uns nun schon so bekannt und verwandt, als ob sie von uns stammten (V. 9—11).

Frage: ist all dies Erkennen nur einseitig — „erkennen" uns diese Räume nicht auch wieder? („erkennen" d. h. hier: nehmen sie uns willig liebend in sich auf?). Haben wir einen wirklichen Bezug hergestellt? Oder ist er nur scheinbar? (V. 12—14).

II. Frage von I war: Welcher Art ist menschliches Sein und Singen? Frage von II ist: Unsere künstlerische Auffassung. Unser Aufnehmen und Wiedergeben des Raumes ist im Wesentlichen Spiegelung. Zwar oft nehmen unsre Spiegel (Seelenspiegel, Kunstwerke) wie zufällig gerade eine einmalige, unverfälschte Wirklichkeit auf, wie sie nur ganz selten an der Oberfläche (z. B. der eines menschlichen Gesichts) sichtbar wird, als unentstelltes wahres göttlich-menschliches Sein.

Wieviele aber von diesen den wirklichen Sinn des Lebens in sich begreifenden Seelenspiegelungen gehen, ohne Spuren zu hinterlassen, für immer verloren!

Nur der rechnet sie nicht als Verluste, der an das rühmliche Ganze, in dem nichts verloren geht, glaubt.

III. Unsere Auffassung der Welt, also auch die Kunst, wählt aus: wie Siebe lassen die Spiegel manches fallen und behalten anderes, als ein Dauerndes dadurch vom Zeitablauf nicht mehr Abhängiges („Zwischenräume der Zeit"), in sich zurück; Sein widerspiegelnd, deutet sie es phantastisch um: mischt eigenes Wesen in die Erscheinungen, verschwenderisch malend.

Sie nimmt auf und lehnt ab. Das Schönste aber strebt noch sich ihr zu vermählen; solange wird es vor der Kunst bleiben, dem Spiegel gegenüber, bis auch es, sich spiegelnd, in sie eingehen wird, um Narziß-haft ganz in ihr aufzugehen. Novalis (Fragmente): „Die Poesie löst fremdes Dasein im eigenen auf". Das wahrhaft Schöne will Leben finden in der Kunst und zwar als ein dort selbständig in sich Beruhendes, Dauerndes.

IV. Kunst ist aber nicht nur Spiegelung — es gibt eine Möglichkeit in uns darüber hinaus.

Aus einer uns eigenen Kraft, die beruht in einer starken Liebe zu dem, was es gar nicht gibt, geht ein Geliebtes, Reines, das Phantasiegebilde hervor, das als neues Element eingeht in den Spiegel, angezogen von der Reinheit des Schönen. (Jungfrau und Silberspiegel) Phantasiegebilde mischen sich in das gespiegelte Schöne und so entsteht aus Spiegelung und liebend schaffender Kraft unser Singen, unser Kunstwerk.

V. Aber als Empfänger, sei es der Welt, sei es der Kunst, sind wir Menschen noch sehr unfertig, selten „willensstill" bereit und offen für das Licht des Himmels wie die Dinge (die Anemone).

Platner (Philosophische Aphorismen): „Der Künstler ist ein empfindsamer Zuschauer der Welt; der Kern des Kunstwerkes ist die Empfindsamkeit."

Wackenroder (Herzergießungen): „Der edle Genuß erfordert eine stille und ruhige Fassung des Gemütes und äußert sich nicht in Ausrufungen und Zusammenschlagen der Hände, sondern allein durch innere Bewegungen."

Angelus Silesius: „Ein Herze, das zu Grund Gott still ist, wie er will, — Wird gern von ihm berührt, — es ist sein Lautenspiel."

VI. Wie aber äußern wir das still Empfangene? Die Dinge sind es, die unsere Geheimnisse aussprechen. Als schon in wechselnden Zeitaltern unerschöpflichstes aller Dinge ist die Rose hier sowohl Beispiel als auch Bild für die Bilder, in denen wir reden.

Verhüllend und doch die Verkleidung verleugnend offenbart sie den inneren Glanz. (Wie das Lied-Mädchen, das durch die Schleier glänzte in I, 2).

Wir brauchen die Dinge, um zu sagen. Schauend-fühlend kennen wir ihr Wesen (ihren Duft) ohne ihn anders als mit dem Namen des Dinges bezeichnen zu können. Unnennbares schließt ihr Wesen in sich ein. Dies zu erkennen ist aber ein Wiedererkennen eigener Erinnerungen aus „rufbaren Stunden".

VII. Denn eine Wesensverwandtschaft besteht an vielen Stellen zwischen den Dingen und uns, zwischen dem Innen und dem Außen, eine Verwandtschaft, die es möglich macht, Unsriges durch sie zu sagen. Denn sogar schicksalsverwandt sind sie uns manchmal (Blumen und Mädchenhände).

VIII. Jene Wirklichkeiten aus der Erinnerung, die zu den Dingen „übergehen" (II, 6) sind es, die dem Künstler für sein Werk Form und Inhalt geben. Und unter ihnen sind die stärksten und reinsten diejenigen aus der Kindheit.

Zwei solche starke und oft im Werk Rilkes wiederkehrende Kindheitserinnerungen sind: der als Kind verstorbene Vetter Egon von Rilke, „der Knabe mit dem braunen Schielaug" aus den „Duineser Elegien" und aus dem „Malte" und die Bogen der Bälle beim Ballspiel, die beide hier in diesem Kindheits-Stimmungsbild

als anschaulich zusammengehörige und gleichzeitig als sich symbolisch verknüpfende Erinnerungen zusammenfallen.

Nicht die Dinge selber, bedeuten uns ihre eigentliche Wirklichkeit, sondern unsere Gemeinsamkeit mit ihnen. Viele objektive Wirklichkeiten bleiben bei diesem, unserem Verhältnis zu ihnen wie ausgeschaltet.

IX. Wir sind dem Gott der Milde, Orpheus, im Herzen noch sehr fern. Zwar glauben wir unsere Vorfahren an Milde schon weit zu übertreffen, aber dieser Fortschritt ist nur krampfhaft angenommene Haltung. Immer noch herrscht in uns Dunkelheit und Grausamkeit, die nur neue Formen angenommen hat. Träte Orpheus in unsere Herzen, der nie urteilende, der nie streng unterscheidende, der rein und mild Schauende, gäbe es da andere Verwandlungen als diese nur äußerlichen.

X. Auch unsere Maschinen bedrohen unser Singen, wenn sie wie jetzt herrschen statt dienen. Aber auch sie können Göttliches nicht ganz zerstören; noch immer singt Orpheus auch in uns.

Wackenroder: „Wer an ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus seinem Herzen verdrängt. Erträglicher ist die Intoleranz des Gefühls als die Intoleranz des Verstandes. Aberglaube ist besser als Systemglaube."

XI. Unsere Schuld an unserem gottfeindlichen Wesen, von der die beiden vorhergehenden Sonette sprachen, hat Grenzen, da, wo das Schicksalhafte beginnt, wo unser Herz heiter bleibt, weil unser Tun, das aus unserm Schicksal her stammt, ein Recht und eine Ordnung hat. Unser „wanderndes Trauern" nimmt viele Gestalten an (Beispiel: die Jagd).

XII. Wandlung, der Zustand des ganzen Seins, ist auch dem Menschen Schicksal und — Notwendigkeit. Nicht ungestraft macht er den Versuch, sich ihr zu entziehen, wenn er ohne innere Notwendigkeit im Alten beharrt, nur um des Beharrens willen. Wer bejahend selbst die Wandlung will, lebt in Seinsbeziehung, wird vom Sein „erkannt" („erkennen" hier wieder im selben Sinn wie in II, 1), kann dasein und singen.

Goethe (Eins und alles):

„Denn alles muß in nichts zerfallen,
wenn es im Sein verharren will."

Angelus Silesius:

„Die Sonn erregt das All, macht alle Sterne tanzen,
Wirst du nicht auch bewegt, gehörst du nicht zum Ganzen."

XIII. Wie allen andern Wandlungen, sei der Singende auch jedem Abschied, jeder Trennung gewachsen, denn gerade im Aufgeben des zu Verlassenden, schon im Voraus, gewinnt er den tieferen Sinn für das Hiersein. Schon lebend rechne er sich dem großen Vorrat der „dumpfen Natur" zu. Nicht zähle und unterscheide er. Und alles sei dem Singenden eines: — Tod und Leben. So fühle er sich jubelnd in diesem Sinn dem Ganzen zugehörig — singe preisend das Sein aus dieser inneren Einstellung heraus.

Briefe aus Muzot, S. 332: „Lebens- und Todesbejahung erweist sich als eines in den Elegien..." (Dies gilt auch für die Sonette) „Wir müssen versuchen, das größeste Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in beiden unabgegrenzten Bereichen zu Hause ist, aus beiden unerschöpflich genährt..."

Und daselbst S. 377 zur Vermeidung jeden Mißverständnisses: „Wenn man den Fehler begeht, katholische Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverständnis vor..."

Briefe an Kappus: „Künstler sein heißt nicht rechnen und zählen, reifen wie der Baum."

Novalis: „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren,
sind Schlüssel aller Kreaturen,
und man in Märchen und Gedichten
erkennt die wahren Weltgeschichten..."

Goethe (Maximen und Reflexionen): „Unser ganzes Kunststück besteht darin, daß wir unsere Existenz aufgeben, um zu existieren."

XIV. Wenn wir ganz so sein könnten wie die weltfrommen Dinge, die uns Vorbilder wirklichen Seins sind. Wir aber beschweren sie mit unserem Wesen.

Die Dinge sind uns mehr noch als nur erfreuender befriedigender Gegensatz zu unserer Unruhe, zu unserm Nichtdaseinkönnen — eine Art religiöser Anhaltspunkt.

XV. Der Singende spricht mit sich, ist einsam; alles ihn Hörenwollen von andern ist ihm Unterbrechung. Wie die Erde (durch

den Brunnen) spricht er mit sich selbst. Die Form („Der Krug“) ist ihm nur notwendige Form menschlicher Sprache. Solange Sein nur durch ihn fließt, fühlt er keine Störung, wenn er es weitergibt in Kunstformen, die Vermittlung, Tore, Wege zum Göttlichen, — nicht das Göttliche selbst — sind, wird er unterbrochen. Aber er gibt damit den Menschen einen Weg zum Sein.

Für uns Seinsfremde ist Kunst das Zurückstreben und das Zurückkommen zum Dasein, ein ständiges Heilen zum Sein hin. Der Erde, den Dingen ist sie nicht nötig.

XVI. Die Wunde, die wir am Gott, am Sein aufreißen, heilt immer wieder. Kunst, alles Singen verbindet wieder, was unheilbar zerrissen scheint. Aber so oft wir auch mit scharfem Wissenwollen die Wunde von neuem aufreißen, immer wieder heilt sie aus geheimnisvollen Kräften. Singen ist der ständig erneuerte Weg zur Rückkehr in den Einklang mit dem Sein. Unser Wissenwollen kommt indeß zu keinem Ziel. Nie öffnet sich uns ganz die Welt des Gottes — auch nicht der ihm rein, ohne Absicht geweihten Spende, wahrer Kunst. Nur der Tote kennt jene Welt, die wir vom Sein Losgerissenen und Lärmenden manchmal ahnen.

Hebbel (Gedanke und Bild sind ähnlich wie hier):
„Tut der Finger dir weh, schied er vom Leib sich ab,
Und die Säfte beginnen, im Glied gesondert zu kreisen:
Aber so ist auch der Mensch, fürcht ich, ein Schmerz nur in Gott.“

XVII. Aus den göttlich-orphischen Räumen, aus „unbekannten Gärten“ kommen uns tröstliche Früchte zu. Trotz unserem nie ganz empfangsbereiten Benehmen, konnten wir das Reifen dieser Früchte nie stören. Immer wieder fallen sie heil in die ärmlichen von uns zertretenen Wiesen.

XVIII. Früchte der Tröstung entstehen immer wieder, wie hier der Tanz der Tänzerin. Alle Kunst entsteht ursprünglich aus demselben ewigen sich im Menschen offenbarenden Trieb, dem zur rhythmischen Bewegung. Und wenn die Bewegung aufhört bleiben die Spuren als Zeichen rhythmischen Erlebens zurück. (Auch Plato läßt alle Künste aus dem Tanz entstehen.)

XIX. Wenn aber oft lange diese tröstlichen Gaben ausbleiben, wird eine andere Stärke fühlbar in der am schwersten zu tragenden Arbeit desjenigen, dessen Sehnsucht ist, zu singen: hoffend zu

beharren im blinden, schweigenden zuversichtlichen Bereitsein, wenn dies auch immer wieder vom Ersehnten übergangen und enttäuscht wird (wie die geduldig offene Hand des Bettlers), dadurch daß die erwarteten Kräfte sich unterdessen in anderen Überflüssen verschwenden. (Für Rilke selbst schwerste Erfahrung und bewußt bewältigte Aufgabe seiner Künstlerschaft war diese Geduld im schweigenden Warten.)

XX. Überall ein weites und unüberbrückbares **Nichtverstehen zwischen uns und der Natur,** auch zwischen den Menschen, — sogar dann, wenn ein Gefühl sie verbinden will. Vielleicht entstammt unser uns oft unverständliches Schicksal, das Maß, mit dem es uns mißt, dem andern uns unverständlichen Sein, dessen Schweigen uns den hier Lärmenden für nichtssagend, für stumm gilt; nach dem Tode aber erst wird vielleicht dieses **Schweigen,** (die Sprache der Fische) uns **verständliche Sprache,** wird die Trennung zwischen uns und dem übrigen Sein erst aufgehoben werden.

XXI. Jene uns bekannten uns nur fühlbaren Gärten, aus denen uns Schenkungen zukommen, mit deren Lüften wir verkehren, stehen in einem **wirklichen Bezug zu uns.** Dem, der „da ist", der rühmend singt, dem, der so seinen Bezug dorthin lebt, kann im Hiesigen keine Entbehrung mehr schwer zu tragen sein. So sollen wir das Sein bejahen im gläubigen Bewußtsein, daß das Ganze, dem wir zugehören, ein rühmliches und sinnvolles ist, auch dann, wenn **der** Teil, den wir davon zu leben haben, schmerzlich und schwer zu überstehen wäre.

XXII. Immer schon hatten wir Beziehungen zu diesen Gärten, sangen „trotz Schicksal" von jeher; herrliche Überflüsse aus der Vergangenheit zeugen davon. Heute allerdings zeigen sie sich nur im Eilen und Rasen, das vergeht ohne Spuren zu hinterlassen.

XXII. Welches sind unsere „Stunden", die Augenblicke, wo wir göttlichem Sein am nächsten kommen? Es sind gerade jene, die wir nicht ganz erfassen können, wo uns eine unruhige („et cor nostrum inquietum est....") gleichsam sehnsüchtige Spannung bleibt. Denn besitzend ergreifen, ganz in unser beschränktes Wesen aufnehmen, könnten wir nur das, was diesem unter- oder mindestens in jeder Weise gleichgeordnet ist, solches, was immer auch jene Spannung, die Bedingung und Zeichen liebenden Erkennens

ist, aufhöbe. Die Augenblicke also, wo wir Großes und Weites nicht ganz ergreifen, ahnend nur fast begreifen, sind unsere gottnächsten. Nie werden sie in unserem ruhigen Besitz, immer wird Sehnsucht und Spannung, ein Nahe-am-Erfassen-sein ihr Kennzeichen bleiben. Nie werden wir als Hiesige im göttlichen Sein sicher ruhen, denn „Freie" von Geburt an, vom Sein Entlassene sind wir; haltlos, ängstlich nach einem Halt suchend. Nur eine Haltung aber gibt es, die unsere Haltlosigkeit in Einklang bringen kann, wenigstens für Stunden, die zu „rühmen".

XXIV. Und diese rühmenden gläubigen Kräfte sind groß in uns: Ohne zu wissen, wo wir eigentlich im Sein stehen und wer wir sind, bauen und planen wir über unser einzelnes Leben hinaus, Jahrtausende hindurch, in unbekannte Zukunft. Wer wir sind, das weiß nur der Tod.

XXV. Und schon in jedem**Vorfrühling** jener unserer göttlichfruchtbaren Zeiten ist in uns der Glaube an das Künftige so stark und sicher, daß wir sogar im vergehenden Alten schon wieder das erhoffte Neue zu sehen meinen[1]).

XXVI. Unser Verhältnis zu den Räumen des Gottes bleibt aber immer ein problematisches[2]). Bitte an Orpheus, uns Lärmende, uns ungeordnete „Schreier" harmonisch seinen Räumen einzuordnen.

XXVII. Soviel ist uns gewiß über unsere Teilnahme am Sein, — aus der Erfahrung der Zeiten, — daß wir irgendwie bei „bleibenden Kräften" als „göttlicher Brauch" gelten, — daß „Götter uns brauchen" (Hölderlin). Vergänglichkeit, „die zerstörende Zeit", einen Demiurgen, gibt es nicht für den, der schauend das Ganze sieht.

Briefe aus Muzot, S. 334. „In jener größesten „offenen" Welt sind alle, man kann nicht sagen „gleichzeitig", denn eben der Fortfall der Zeit bedingt, daß sie alle sind. Die Vergänglichkeit stürzt überall in ein tiefes Sein."

XXVIII. Noch in der Gegenwart gibt es menschliches Singen, das für lebendig-orphische Kräfte zeugt, die uns beseelen. Die

[1]) Briefe aus Muzot, S. 402. Anm. zu V: „Gegenstück zu dem Frühlingsliedchen der Lieder im ersten Teil der Sonette". (I, 21).

[2]) s. genaue Interpretation dieses Sonetts im Gedankenkreis, S. 7 f.

Tänzerin ist im Bewußtsein unserer immanenten Gottverbundenheit. Sie weiß noch die Stelle, wo der göttliche Gesang seinen Ursprung hatte.

XXIX. Bitte an einen, der ein stiller und den göttlichen Räumen naher Empfänger[3]) ist, er möge sich mitteilend zur Nahrung werden. Selbständig, im Widerstand zum Irdischen möge der Singende sein Wesen wirken lassen, singen in Verbundenheit mit Leben und Tod. Er kann es, denn sein Orpheus gleiches Schicksal macht ihn fähig dazu. Er ist nun beheimatet wie im Reich der Lebenden so auch im Land der Toten, ein zweiter Orpheus. Der Glaube an wahrhaftes menschliches Singen wird bejaht in diesem stillen ernsten in sich selbst gewiß werdenden Bitten, im Vertrauen auf die Möglichkeit unseres Singens und noch einmal die Forderungen an die Haltung des menschlichen Singenden zusammenfassend. Dem allzu Irdischen, das ihn vergißt, möge sein Wesen sich als ein Widerstand, als eine von ihm unabhängige und heilende Kraft zeigen.

„Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin."

Dort, wo irdische Ruhe ist, soll er sich als Wandelnder, dort, wo Irdisches fließt und eilt, soll er sich als Ruhender, Seiender zeigen. So kann nun durch uns Orpheus Spender von Kraft und Hilfe sein. Damit schließt der zweite Teil und ist die Frage um unser Singen beantwortet.

---

[3]) Briefe aus Muzot, S. 402. „Zu XXIX: (an einen Freund Weras)."

Schrifttum

Rilke, Rainer Maria:

Gesammelte Werke, Leipzig 1927.
Briefe aus den Jahren 1902—1906, Leipzig 1930.
Briefe aus den Jahren 1906—1907, Leipzig 1930.
Briefe aus den Jahren 1907—1914, Leipzig 1933.
Späte Gedichte, Leipzig 1934.
Briefe an seinen Verleger 1906—1926, Leipzig 1935.
Briefe aus Muzot 1921—1926, Leipzig 1935.
Über Gott, Zwei Briefe, Leipzig 1933.

Andreas-Salomé, Lou: R. M. Rilke, Leipzig 1928.

Bauer, Marga: R. M. Rilke und Frankreich, Bern 1931.

Dehn, Fritz: R. M. Rilke und sein Werk. Eine Deutung, Leipzig 1935.

Gasser, Emil: Grundzüge der Lebensanschauungen R. M. Rilkes, Bern 1925.

Oppert, Kurt: Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke, in Deutsche Vierteljahrschrift 1926, S. 747 ff.

Pobé, Marcel: R. M. Rilke. Wandel in seiner Geisteshaltung, Berlin 1933.

Thurn und Taxis, Fürstin Maria von: Erinnerungen an R. M. Rilke, München, Berlin, Zürich 1933.

Wagner, Annemarie: Unbedeutende Reimwörter und Ejambement bei Rilke und in der neueren Lyrik, Bonn 1930.

Anm.: Die angeführten Werke über Rilke erwähnen die „Sonette an Orpheus" innerhalb mannigfacher Problemstellungen, während die vorliegende Arbeit eine Text-Deutung des großen Sonett-Zyklus aus dem Wortlaut selbst heraus versucht.

Lebenslauf

Am 2. Juli 1902 wurde ich in Lörrach im Wiesental (Baden) geboren. Meine Eltern sind Dr. Eugen von Freydorf, Landgerichtsrat, gefallen im November 1914 bei Ypern als Hauptmann der Reserve, und Klara von Freydorf, geb. Ris.

Meine Schulbildung begann in der Volksschule zu Waldshut a. Rh. Es folgten: Realschule Waldshut (Sexta bis Untertertia), Höhere Mädchenschule zu Heidelberg (3. Klasse), Viktoria-Privatschule zu Karlsruhe (3. bis 1. Klasse). Nach Besuch der Obersekunda und Prima des Goethe-Gymnasiums zu Karlsruhe bestand ich im Frühjahr 1921 die Reifeprüfung.

Weiterbildung: Ein praktisches Jahr an der Schule Schloß Salem am Bodensee (1921—1922), Besuch des Lehrerinnenseminars Prinzeß-Wilhelm-Stift in Karlsruhe, abschließend mit der Lehrerinnenprüfung im Juli 1922.

Beruflich tätig war ich von 1923 bis 1925 als Hauslehrerin in Pinerolo (Piemonte) und Florenz, danach als Lehrerin an Badischen Fortbildungs- und Volksschulen in Heidelberg, Mannheim, Neulußheim, Hagsfeld, Baden-Baden, Schwetzingen, in den Jahren 1925 bis 1929. Die Dienstprüfung habe ich an der Lehrerbildungsanstalt in Karlsruhe im Frühjahr 1928 abgelegt. 1929 wurde ich zum Universitätsstudium beurlaubt.

Mit Unterbrechungen habe ich ab Sommersemester 1929 bis zur Promotion im Sommer 1936 Deutsche Sprache und Literaturgeschichte, Französische Literaturgeschichte, Geschichte und Kunstgeschichte an den Universitäten Heidelberg, Würzburg, Montpellier, Berlin, Wien, Würzburg studiert.

Allen Professoren, die mich in meinem Studium gefördert haben, besonders meinem verehrten Lehrer Professor Dr. Dr. R. Woerner, möchte ich an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank sagen.

Johanna von Freydorf.